Eréndira, o la Bella Durmiente de García Márquez

I

Creo —lo he dicho en otros lugares— que si alguna especificidad expresiva tiene la narrativa contemporánea del Caribe es su perseverante propensión a ofrecerse como espectáculo, como música, como mito; esto es, bajo tipos de *performance* que se dejan leer como textos fronterizos, o si se quiere, como textos y «algo más». Es posible, por ejemplo, encontrar un apreciable número de narraciones que, en su proclividad a la fuga, adoptan la estructura de los llamados «cuentos de hadas», entendiendo por tales los relatos de carácter maravilloso que residen en el seno de todo folklore. Pienso, en primer término, en la rica tradición afro-antillana que se percibe en los admirables cuentos de Lydia Cabrera y Andrew Salkey. No obstante, aquí me gustaría referirme a una notable narración que no nos remite al polo africano de la cultura del Caribe, sino a un conjunto de las más conocidas tradiciones europeas, lo cual, por supuesto, no cuestiona en manera alguna su «caribeñidad». Hablo del conocido relato, recientemente llevado al cine, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada,* de Gabriel García Márquez. [1]

En efecto, es fácil leer a Eréndira como una heroína de cuentos de hadas francesas o alemanas. Se trata de la inocente doncella en desgracia que vemos multiplicarse en el folklore de muchas naciones europeas. Hay que convenir en que Eréndira nos remite sin esfuerzo a personajes como Cenicienta, Bella Durmiente y Blanca Nieves, para mencionar casos de sobra conocidos. También es fácil leer a la «abuela desalmada» (en adelante la Abuela) como un personaje paralelo a la Madrastra, el Hada Malvada y la Reina Hechicera. Por otra parte, salta a la vista que Ulises calza las botas de los Príncipes que liberan de su desgracia a las hermosas heroínas de estos cuentos. Sin embargo, al terminar la lectura del relato de García Márquez, es probable que el lector caiga en la cuenta de que algo no funciona bien en el texto: Ulises logra matar a la Abuela y liberar a Eréndira, pero la Abuela, a su vez, vence a Ulises en el combate. Ciertamente, este cuento de hadas no concluye con el matrimonio del Príncipe y la Doncella, y la consabida frase «y fueron felices para siempre». Es verdad que Eréndira queda libre del hechizo de la Abuela, pero también queda libre del amor de Ulises; queda *sola.*

Dada la proximidad de las narraciones folklóricas a los mitos, sobre todo a lo que

[1] *Gabriel García Márquez,* La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada *(Barcelona, Seix Barral Editores, 1972). Cito por la 4.ª edición de 1974. El número de la página aparecerá en paréntesis.*

a repeticiones de situaciones y personajes se refiere, no puedo menos que pensar en el análisis arquetípico como posibilidad de entrar a observar el texto. Se me dirá que se trata de un tipo de análisis formalista, ya rebasado por el lenguaje de la teoría literaria actual, pero tal vez sea precisamente su «preteridad» y sus visos irracionales lo que me incitan a tomarlo. En todo caso, al leer el cuento, dos temas arquetípicos se me han hecho muy presentes. Me refiero a las situaciones conocidas como «el combate del héroe contra el dragón» y, sobre todo, «la resurrección de la doncella». Ambos temas, como se sabe, se manejan dentro de lo que suele llamarse el arquetipo de la Gran Madre. [2] Pero antes de desmontar el sistema alegórico que me propone el cuento, se impone un cotejo de los atributos de los personajes de García Márquez con los de aquellos que intervienen tradicionalmente en las fases de este arquetipo.

La situación de «el combate contra el dragón», [3] presente en numerosos mitos y cuentos de hadas, incluye un mínimo de tres personajes: la Cautiva, la Bestia y el Héroe. En seguida se ve que, en el cuento, tales personajes son interpretados por Eréndira, la Abuela y Ulises. Esta observación es fácil de establecer. En el caso de la Abuela las características monstruosas son obvias. Por ejemplo, se trata de un ser «más grande que el tamaño humano... tan gorda que sólo podía caminar en el hombro de su nieta, o con un báculo que parecía de un obispo» (p. 98). Por dos veces es comparada con una ballena blanca, lo cual nos remite a la figura maligna de Moby-Dick. Su voracidad es insondable, y sus atributos fálicos se hacen evidentes, no sólo en su inseparable báculo sino también, por ejemplo, en «su hombro potente, tatuado sin piedad con un escarnio de marineros» (p. 97).

Nos hallamos en presencia de una encarnación de la Diosa Terrible, tal como se manifiesta en Astarté, en Kali, en Coatlicue o en Gorgona. Es la castrante *dentata* que devora a los hombres y exige a las doncellas la promiscuidad sexual. Apenas ha alcanzado a diferenciarse de la Serpiente, del Dragón. Mitad mujer y mitad bestia mítica, todavía posee rasgos propios del Uroboros, [4] el aspecto elemental del arquetipo de la Gran Madre donde coexisten los sexos sin oposición. En su esfera no existe el amor, sólo el culto al falo, el sacrificio de sangre, el ciclo agrícola de vida y muerte. Rige tenebrosamente sobre un mundo donde la conciencia y el ego aún no dominan sobre el inconsciente.

El medio ambiental de la Abuela se corresponde con el de la Diosa Terrible. Este se nos presenta como un paraje «lejos de todo, en el alma del desierto», y en medio de un «clima malvado», donde el único animal de plumas que puede sobrevivir es un avestruz (ave monstruosa y evidente signo fálico). La casa se describe como «una enorme mansión de argamasa lunar» (material de la Diosa); es oscura y retorcida como una cueva y se halla amueblada demencialmente; entre las numerosas estatuas (cadáveres) se encuentran incontables relojes (signo asociado a la muerte), y en el patio hay una cisterna de mármol llena de agua (elemento primigenio). El discurso se inicia justamente cuando Eréndira baña a la Abuela. No se trata de un baño común:

[2] *Esto, naturalmente, según la psicología analítica de Jung y sus seguidores, sobre todo Neumann.*

[3] *Ver Erich Neumann,* The Origins and History of Consciousness, *traducido por R. F. C. Hull (New York: Bollingen Series, 1954).*

[4] Ibid.

Con una parsimonia que tenía algo de rigor sagrado [Eréndira] le hacía abluciones a la abuela con un agua en la que había hervido plantas depurativas y hojas de buen olor, y éstas se quedaban pegadas a las espaldas suculentas, en los cabellos metálicos y sueltos... (p. 97)

Aquí vemos a la Diosa Terrible sumergida en agua de plantas, uno de sus elementos favoritos y propio de la etapa agrícola del matriarcado. Por otra parte, una imagen visual de los anchos lomos de la Abuela recubiertos de hojas nos trae una figura familiar: la del dragón, cuyo pellejo aparece guarnecido de verdes placas córneas o escamas. Pero el rasgo físico más espectacular que permite identificar el Dragón en la Abuela, sólo se nos revela al final del cuento: ¡su sangre es verde! (p. 161).

De manera que la Abuela-Dragón, sentada en una «poltrona que tenía el fundamento y la alcurnia de un trono», reina en su desolada guarida luciendo «un vestido de flores ecuatoriales», en cuyo jardín artificial de «flores sofocantes como las del vestido» (doble alusión a la Señora de las Plantas en su aspecto negativo) se hallan las tumbas de los «Amadises», su marido y su hijo; esto es, héroes (repárese en la connotación heroica del nombre Amadís) vencidos y devorados por la Diosa Terrible. Aún hay más: la Abuela se pasa gran parte del tiempo durmiendo y velando a la vez (remisión al mundo del inconsciente), y entre el sueño y la alucinación nos cuenta su pasado. Entonces era una mujer hermosa que se ocupaba en un prostíbulo de las Antillas, y allí conoció, antes del primer Amadís, al único hombre con quien estuvo a punto de unirse por amor:

—Yo sentía que me iba a morir, empapada en sudor de miedo, suplicando por dentro que la puerta se abriera sin abrirse, que él entrara sin entrar, que no se fuera nunca pero que tampoco volviera jamás, para no tener que matarlo... Yo lo previne, y se rio —gritaba—, lo volví a prevenir y volvió a reírse, hasta que abrió los ojos aterrados, ¡hay reina! ¡hay reina!, y la voz no le salió por la boca sino por la cuchillada de la garganta (p. 157).

Se trata de un griego, marinero de profesión, y en seguida queda investido por las sagas de Jasón y de Odiseo. En todo caso, hemos visto a la Abuela en acción de castrar a su infortunado y heroico galán, puesto que su condición amazónica le impide entregarse por amor. Es la virgen por excelencia del matriarcado, ya que la «virgen casta», en tanto concepto, surge en la sociedad patriarcal. El antiguo significado del término era «mujer libre» o «mujer independiente», no poseída por ningún hombre en particular. Pero en el cuento tal situación ocurre muchos años atrás, cuando la Abuela era una sacerdotisa de la Diosa Terrible. Ahora, a fuerza de perfeccionarse en el siniestro camino de la Diosa, ha devenido en una manifestación de la Diosa misma, guardando celosamente la puerta de escape del mundo subterráneo y lunar donde reina: el mundo del inconsciente. Se trata del aspecto terrible del arquetipo que el ego ha de vencer en un riesgoso acto liberador —«el combate contra el dragón»— para trascender definitivamente la dependencia que lo ata al mundo vegetativo de la niñez.

Bajo el dominio de la Abuela está Eréndira. En los comienzos de la narración tiene catorce años, y es «lánguida y de huesos tiernos, y demasiado mansa para su edad» (p. 97); pesa «42 kilos» y tiene «teticas de perra» (p. 104); su cuarto está «atiborrado de las muñecas de trapo y los animales de cuerda de su infancia reciente» (p. 102). Por todo esto se puede concluir que apenas ha dejado atrás la niñez. Tal vez su característica más interesante es que camina y trabaja dormida, hallándose en un estado casi continuo de sonambulismo, semejante a la Abuela, lo cual se subraya en el texto: «Se había dor-

mido, pero siguió dando órdenes, pues de ella había heredado la nieta la virtud de continuar viviendo en el sueño» (pp. 101-102). Esta «virtud» que corre por la sangre de la familia y que identifica a Eréndira con la Abuela, nos confirma que la zona donde habitan ambas está dominada por el inconsciente, el reino natural del sueño, también de la intuición, de ahí la relación onírica que une a una y a otra, y que queda al descubierto en el hecho de que Eréndira interpreta los sueños premonitorios de la Abuela. Pero el sueño y la muerte son vasos comunicantes, y así, la Abuela suele recomendarle a Eréndira que dé de beber a las tumbas de los Amadises y que, si acaso vienen, «avísales que no entren» (p. 102). De este modo, en el cuento, los muertos y los vivos comparten un mismo espacio cerrado que remite todo lenguaje al plano subliminal. Eréndira y la Abuela viven el sueño urobórico del inconsciente donde no hay oposiciones binarias y todo se hace circular.

Sin embargo, es evidente que la situación jerárquica de la Abuela y Eréndira no es la misma. La Abuela, en su calidad de Dragón, tiene sujeta a Eréndira y ha de impedir a toda costa que su ego se individualice y se desarrolle. De esta manera, la doncella aparece cumpliendo hasta el desfallecimiento incontables tareas domésticas, o si se quiere, cuidando el orden demencial y caótico del templo de la Diosa Terrible. Pero el servicio es aún más exigente, pues Eréndira tiene que alimentar, bañar y vestir diariamente a la Abuela. Se trata de un verdadero ritual hecho con «parsimonia» y con «rigor sagrado». Ahora bien, esta suerte de noviciado cambia cualitativamente al llegar Eréndira a la pubertad, pues entonces pasa a servir a la Diosa en calidad de sacerdotisa, es decir, ofreciéndose como prostituta sagrada y deviniendo así en propiedad de la Diosa y en su representante. Dicho servicio, cuyo último fin es la transformación en la propia Diosa, ya vimos que también fue desempeñado por la Abuela cuando era «una hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas» (p. 99). No obstante, si bien la Abuela alcanzó la transformación en Diosa Terrible al liquidar uno tras otro a sus pretendientes, negándose a entregarse por amor a hombre alguno, la metamorfosis de Eréndira no llega a ocurrir al enamorarse y vincularse a Ulises, el héroe que viene a probar su fidelidad a la Diosa. Es precisamente esta entrega de Eréndira lo que marca el inicio de su proceso de liberación con respecto a la Abuela. Este importante paso hacia la ruptura con el mundo del Uroboros aparece significado claramente en el texto, cuando Ulises la llama imitando el canto de la lechuza: «Se asomó a la noche hasta que volvió a cantar la lechuza, y su instinto de libertad prevaleció por fin contra el hechizo de la abuela» (p. 140.).

El tercer personaje del triángulo arquetípico es Ulises. Es fácil reconocer en él los atributos del Héroe potencial, del mancebo que, tras ver reflejada su otra mitad en la imagen de la Doncella Cautiva, se propone rescatarla y unirse a ella. Para Ulises el momento es trascendental, de vida o muerte, pues ha de dividir el arquetipo de la Gran Madre con su espada, matando a su lado elemental, negativo y andrógino (la Abuela-Dragón), para entonces unirse a su aspecto positivo y transformador (Eréndira). Si lograra hacer esto, estaría estableciendo las bases para su desarrollo ulterior dentro del sistema de la Pareja y, al mismo tiempo, estaría liberando a su ego del inconsciente. Ulises ve en Eréndira la proyección de sus propios componentes femeninos, unida a su experiencia arquetípica de lo Femenino. Para Ulises, en resumen, Eréndira es su *ánima,* según el concepto

de Jung.[5] De la unión de ambos ha de nacer la progenie que funde y garantice una nueva sociedad, el patriarcado, expresado éste en términos de control sobre la nueva generación. (Recuérdese que la situación del cuento ocurre dentro del matriarcado, donde la Madre domina a los hijos con total autoridad). En todo caso, el combate que ha de emprender Ulises implica riesgos enormes, ya que si es derrotado regresará a la infancia. Por otra parte, el triunfo no se pinta nada fácil: Ulises tiene que vencer el miedo a la Diosa, es decir, la asociación de la mujer al mundo de la magia y los hechizos, de la castración y de la muerte.

La filiación heroica de Ulises parece de momento incuestionable. A la manera de los héroes mitológicos, es joven y apuesto, y su descripción lo emparenta a la luz, el símbolo del carácter masculino del ego en oposición al carácter femenino del inconsciente, expresado por la oscuridad (la noche, el mundo subterráneo, el sueño, la muerte). La luminosidad de Ulises se constata en varios lugares del texto:

> Tenía un aura irreal y parecía visible en la penumbra por el fulgor propio de su belleza.
> —Y tú —le dijo la abuela—, ¿dónde dejaste las alas?
> —El que las tenía era mi abuelo —contestó Ulises con su naturalidad—, pero nadie lo cree.
> La abuela volvió a examinarlo con una atención hechizada. «Pues yo sí lo creo», dijo. «Tráelas puestas mañana» (p. 116).

Queda claro, pues, que Ulises lleva en su blasón los símbolos del mundo solar, del aire y del cielo. Además, anteriormente, Ulises es descrito como un «adolescente dorado... con la identidad de un ángel furtivo» (p. 113). Cuando Eréndira lo ve por primera vez, se frota la cara con una toalla «para probarse que no era una ilusión» (p. 116), y más adelante exclama; «pareces todo de oro...» (p. 119). En fin, con su abuelo alado y un padre que cosecha naranjas con diamantes por semillas, es incuestionable que el ancestro de Ulises se ubica en el mundo solar. Por otra parte, al enamorarse de Eréndira es capaz de cambiar el color de los objetos de cristal. Diamantes, cristales y naranjas se inscriben en la simbología solar, lo cual nos remite al cielo, donde el sexo masculino colocó la proyección del arquetipo del Padre Divino para justificar su alegada superioridad sobre el sexo femenino. De este modo, Ulises no sólo cumple con los requisitos del arquetipo en lo que respecta a una ascendencia transpersonal divina, sino también en lo que toca a la luminosa hermosura de su físico.

Pero las amenazas de los héroes no constituyen nada nuevo para la Abuela. Ya ha despachado por lo menos a tres: el pretendiente anónimo y los dos Amadises. De manera que se nos revela sólidamente sentada en su trono, y es fácil presumir que ha de dar mala pelea a Ulises.

En efecto, hacia el final del texto, vemos que la victoria de Ulises, si así alcanza a llamarse, es muy relativa. Al acuchillar a la Abuela (acto simbólico del incesto transpersonal y liberador), ésta logra quitarle las fuerzas en un abrazo letal (acto simbólico de la castración transpersonal). Así tenemos que Ulises (la proyección del ego en su com-

[5] *C. G. Jung, «The Relation between the Ego and the Unconcious»*, Two Essays on Analytical Psichology, *traducido por R. F. C. Hull (Princeton, Princeton/Bollingen, 1972), pp. 188 ss. También en C. G. Jung,* Aspects of the Feminine, *trad. Hull (Princeton, Princeton/Bollingen, 1982), pp. 77 ss.*

bate contra el inconsciente y su mundo indiferenciado) consigue matar a la Abuela (el aspecto fálico, elemental y negativo de la Gran Madre), pero sucumbre en la lucha y pierde su potencia viril. En realidad puede inferirse del texto que Ulises retrocede a su niñez más temprana, es decir regresa al Uroboros. Veamos lo que sucede durante y después del combate:

> Ulises le saltó encima y le dio una cuchillada certera en el pecho desnudo. La abuela lanzó un gemido, se le echó encima y trató de estrangularlo con sus potentes brazos de oso... Ulises logró liberar la mano del cuchillo y le asestó una segunda cuchillada en el costado. La abuela soltó un gemido recóndito y abrazó con más fuerza al agresor. Ulises asestó un tercer golpe, sin piedad, y un chorro de sangre expulsada a alta presión le salpicó la cara: era una sangre oleosa, brillante y verde... Grande, monolítica, gruñendo de dolor y de rabia, la abuela se aferró al cuerpo de Ulises... Ulises logró liberar otra vez el brazo armado, abrió un tajo en el vientre, y una explosión de sangre lo empapó de verde hasta los pies... *Ulises permaneció sentado junto al cadáver, agotado por la lucha, y cuanto más trataba de limpiarse la cara más se la embadurnaba de aquella materia verde y viva que parecía fluir de sus dedos... Se arrastró* hasta la entrada de la carpa, y vio que Eréndira empezaba a correr... Entonces hizo un *último esfuerzo* para perseguirla, llamándola con unos *gritos desgarrados que ya no eran de amante sino de hijo,* pero lo venció *el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin ayuda de nadie.* Los indios de la abuela lo alcanzaron *tirado boca abajo en la playa, llorando de soledad y de miedo* (pp. 161-162).

El subrayado es mío; destaca la regresión de Ulises a la Madre del Uroboros, a la placenta del inconsciente, y ya su propia sustancia es la misma materia «verde y viva», elemental e indiferenciada que constituye el plasma urobórico.

Como vemos, la versión más común del mito, digamos la victoria de Perseo sobre Medusa para liberar y tomar a Andrómeda, no se ha cumplido en el texto. La presunta supremacía del héroe ha sido desvirtuada por el arma más tremenda de la Diosa Terrible: el miedo a la mujer. De ahí la frase: «pero lo venció el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin ayuda de nadie». Por otra parte, no es de extrañar que Eréndira no acuda en auxilio del adolescente castrado. De acuerdo con la lógica de los mitos y los cuentos de hadas, tal actitud resulta natural, ya que todo pretendiente que no logra pasar las pruebas que suponen la mano de la doncella o la posesión del «tesoro difícil de obtener», es enviado al mundo de las tinieblas sin lamentaciones de nadie. En realidad la Cautiva y «el tesoro difícil de obtener» significan lo mismo: el *ánima.* Según Neumann, ésta porta el carácter transformativo de lo Femenino en su aspecto positivo, y ha de ser experimentada por el Héroe para la elevación e integración de su psiquis.[6] En el caso del cuento de García Márquez, Eréndira «cogió el chaleco de oro y salió de la carpa» (p. 162); esto es, huye con el «tesoro» que guardaba la Abuela-Dragón. Claro, en rigor, éste le pertenecía a Eréndira, ya que era el producto obtenido por la venta de su cuerpo. Hay, así, una estrecha relación de identidad entre Eréndira y el chaleco cargado de oro, pues éste representa el valor de su cuerpo-mercancía en el mundo subterráneo del inconsciente. Pero las implicaciones de esta relación se verán más adelante.

Sin embargo, es posible concluir que Eréndira huye con algo más que el fruto de sus sudores; esto es, concretamente, que Eréndira escapa llevando en sus entrañas un futuro Héroe. Llego a esta opinión por varios caminos. En primer lugar tenemos que,

[6] *Ver Erich Neumann,* The Great Mother, *traducido por Ralph Manheim (Princeton: Princeton/Bollingen, 1972), p. 33.*

como se sabe, los misterios transformativos que experimenta la mujer en su propio cuerpo son: la menstruación, la fecundidad y la lactancia (todos relacionados con la sangre). Ahora bien, en dos lugares del texto vemos la llegada de un viento fatal y misterioso llamado «el viento de la desgracia». Este viento mágico ocurre en la frase inicial del discurso (p. 97), y en el momento en que Eréndira resuelve fugarse con Ulises (p. 137). Tal viento, sobre todo en el matriarcado, simboliza el principio generativo, mágico, transpersonal y asexual mediante el cual la Doncella o Virgen se convierte en Madre, independientemente de sus relaciones sexuales, las cuales no estaban asociadas a la fecundación. En realidad, en esta etapa, la fecundidad se explica por el principio transformativo de la sangre; esto es, ocurre al suspenderse el flujo de sangre de la menstruación, y de ahí el contenido sangriento de los sacrificios a la Madre Tierra en los inicios de la agricultura. Al convertirse la niña en doncella, a través de la menstruación, se lograba la única condición para que deviniera en madre, lo cual explica los rituales de iniciación femenina en las diferentes culturas de la humanidad.

Retornando al texto de García Márquez, vemos que la llegada del viento mágico tiene por resultado inmediato el incendio de la mansión: «Poco después, el viento de su desgracia se metió en el dormitorio como una manada de perros y volcó el candelabro contra las cortinas» (p. 102). Ahora bien, en esta etapa, la doncella es «la portadora del fuego», de la antorcha de Hécate, la Diosa Lunar, cuyo fuego simboliza el hijo potencial, el sol nocturno o inferior. De manera que cuando Eréndira es visitada en la noche por el viento mágico, el cual irrumpe como una manada de perros, animales de Hécate, se puede presumir que ha experimentado su primera menstruación. Esto se corresponde con la edad y el desarrollo físico de Eréndira («teticas de perra»), y queda corroborado al marcar el fuego no sólo la destrucción de la casa de su niñez, sino también el inicio de su prostitución sagrada en calidad de sacrificio a la Diosa Terrible. Así vemos que, inmediatamente después del incendio, la Abuela la conduce al «matrimonio de muerte», el desfloramiento ritual que reproduce la unión de Perséfone-Core con Hades. El espacio donde se lleva a cabo el desfloramiento pertenece al mundo de las profundidades. Este mundo, primigeniamente acuático, se superpone en el texto al del desierto:

> Colgada entre dos pilares, agitándose como *la vela suelta de un balandro al garete,* había una hamaca sin color. Por encima del silbido de la tormenta y *los ramalazos del agua* se oían gritos lejanos... *voces de naufragio.* Ella le resistió... y él le respondió con una bofetada solemne que... *la hizo flotar* un instante... con *el largo cabello de medusa ondulando* en el vacío... Eréndira... se quedó como fascinada con *las franjas de luna de un pescado que pasó navegando* (p. 105).

Este escenario caótico es una constante del texto:

> Fue una tormenta tan terrible que *la lluvia vino revuelta con agua del mar, y la casa amaneció llena de pescados y caracoles,* y tu abuelo Amadís... vio *una mantarraya luminosa navegando* por el aire (p. 117).

O bien, véase el siguiente diálogo entre Ulises y Eréndira:

> —Mi mamá dice que los que se mueren en el desierto no van al cielo sino al mar —dijo Ulises.
> —No conozco el mar.
> —Es como el desierto, pero con agua —dijo Ulises...
> —¿Cómo es que te llamas?
> —Ulises.

—Es nombre de gringo —dijo Eréndira.
—No, de navegante (pp. 117-118).

Esta conciliación desierto/mar es propia del Uroboros, donde los opuestos no originan tensiones. Por eso Ulises llama a Eréndira disponiendo las letras de su nombre al revés, es decir, «Arídnere» (p. 135). Se está en un plano circular e indiferenciado donde el reverso es el anverso, y el antónimo se hace sinónimo.

La segunda aparición del viento mágico ocurre cuando Eréndira va a ser raptada por Ulises, quien ahora viene provisto de las preciosas naranjas de su padre y de una pistola arcaica. El simbolismo fálico de estos objetos es más que evidente, pero a eso hay que agregar que las naranjas encierran diamantes, la luz del Padre Divino, y que Ulises, a modo de señal secreta para llamar a Eréndira a su lado, imita el canto de la lechuza, animar que por su forma uterina propicia la preñez en la antigua tradición. De manera que la fecundación de Eréndira por el falo solar, superior y mágico (el viento misterioso), es subrayada por los atributos fálicos con que reaparece Ulises, los cuales reafirman el significado de la fecundidad. Cuando el joven le dice a Eréndira que su piel está color de naranja, y la muchacha comprueba que «en efecto las naranjas tenían su color» (p. 135), se enfatiza la idea de que Eréndira, completamente desnuda, esta siendo bañada por la dorada luminosidad de las naranjas solares.

Poco después se produce la huida de Eréndira con Ulises, es decir, el rapto. No obstante, no se debe llegar a la conclusión de que el principio divino de lo Masculino ha pasado al vientre de Eréndira por vía de Ulises. La preñez de Eréndira, como se ha dicho, ha sido generada por el viento mágico. En realidad, los atributos fálico-solares que porta Ulises no le pertenecen en propiedad. Esto queda demostrado por las siguientes razones: 1) Ulises ha robado las naranjas del huerto de su padre;2) ha abandonado el hogar bajo las amenazas de su madre; 3) el padre lo persigue y lo captura frustrando el rapto; 4) la pistola que ha tomado Ulises no dispara; 5) es separado de Eréndira y conducido por su padre al hogar.

De todo esto se concluye que Ulises es sólo el padre personal y terreno del futuro hijo de Eréndira, pues los símbolos generativos superiores no son suyos. Ulises ha robado el fuego de los dioses, y éste, en sus manos, se hace inservible a los efectos de trasmitir la luz trascendental. Esto le corresponde sólo al viento mágico. Es justamente esta soledad de Ulises, esta falta de auxilio del Padre Divino, siempre presente en el verdadero Héroe, lo que explica su castración al matar a la Abuela-Dragón. Ha querido matarla «sin ayuda de nadie», y ahora paga el precio de su osadía. Las palabras con que lo ha despedido el padre (el Gran Padre) son terribles: «Pero te advierto una cosa: a dondequiera que vayas te perseguirá la maldición de tu padre» (p. 151). Al no contar con el sostén decisivo de los Espíritus Superiores, carece de las fuerzas imprescindibles para obtener una victoria total, un triunfo que le permita elevarse junto con Eréndira fuera del ámbito del Uroboros. Esto lo sabe perfectamente su padre, quien luego de la partida comenta con su mujer: «Ya volverá... apaleado por la vida, más pronto de lo que tú crees» (p. 151). En resumen, de todo esto se deriva que el nuevo Héroe que lleva Eréndira en su vientre tiene por padre asexual al viento mágico, y por padre biológico y mortal a Ulises, doble paternidad que es propia del Héroe verdadero y que garantiza su superioridad entre los hombres.

Pero si bien Ulises retorna al Uroboros, Eréndira logra escapar del mundo de las tinieblas del inconsciente. Así vemos que, muerta la Abuela-Dragón, «su rostro adquirió de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus veinte años de infortunio» (p. 162). La frase es en extremo elocuente, pues plasma el paso de la belleza perfecta de la muerte (la belleza detenida de Bella Durmiente y de Blanca Nieves) a la madurez vital del ego. Con anterioridad, se ha visto en el texto que la Abuela arreglaba a Eréndira «con un estilo de belleza sepulcral» (p. 109), y que al prostituirse ceremonialmente, la muchacha yacía «acostada en la estera con sus afeites póstumos y un traje de cenefas moradas» (p. 110). A continuación, se describe su ascenso desde la muerte, su liberación del inconsciente:

> Con movimientos rápidos y precisos, cogió el chaleco de oro y salió de la carpa... Iba corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener. Pasó corriendo sin volver la cabeza por el vapor ardiente de los charcos de salitre, por los cráteres de talco, por el sopor de los palafitos, hasta que se acabaron las ciencias naturales del mar y empezó el desierto (pp. 162-163).

Obsérvese el paisaje marino y lunar que atraviesa Eréndira en su carrera; son los reinos de la Diosa Terrible que van quedando atrás para siempre. Parecería que al correr hacia el desierto Eréndira desanda el camino ya transcurrido, pues allí se alzaba la morada de la Abuela-Dragón. Pero no es así. Ahora el mar y el desierto se han diferenciado propiamente, y al terminar uno empieza el otro. Las nociones de espacio y tiempo se reconstituyen fuera del mundo circular y perpetuo del Uroboros, y atrás quedan el estatismo de la muerte y «los atardeceres de nunca acabar» (p. 163). El texto concluye en este punto, aunque puede inferirse que Eréndira se esfuma en el desierto de la Goajira, el Oriente de Colombia, el sitio donde surge el sol y donde ha de nacer su Hijo Solar.

A primera vista podría suponerse que Ulises ha liberado a Eréndira, pero una lectura detenida del texto revela otra cosa:

> Eréndira se rio por primera vez en mucho tiempo... Se había vuelto espontánea y locuaz, como si la inocencia de Ulises le hubiera cambiado no sólo el humor, sino también la índole. La abuela, a tan escasa distancia de la fatalidad, siguió hablando dormida... Pero Ulises no la oyó, porque Eréndira lo había querido tanto, y con tanta verdad, que lo volvió a querer por la mitad de su precio mientras la abuela deliraba, y lo siguió queriendo sin dinero hasta el amanecer (p. 119).

Se trata, pues, de una rebelión de Eréndira, de una ruptura del orden impuesto por la Abuela, de una transgresión a los votos hechos a la Diosa. Eréndira llega a entregarse a Ulises no ya como prostituta sagrada, sino por amor.

A continuación vemos a la Abuela perder por un tiempo su nefasto influjo sobre la muchacha, pues ésta es raptada por seis novicias de un convento que aparece en el camino del desierto. En el convento, Eréndira vive en castidad, como cualquira de las tantas monjas. Es liberada transitoriamente del hechizo que la ata a la Abuela, y sale a flote por unos días, «descubriendo otras formas...» (p. 127). Cuando vuelve a ser atrapada por la Abuela, se somete de mala gana al destino impuesto (p. 149), al punto que intenta matarla con agua hirviendo, y sólo el azar impide entonces su auto-liberación. Al reaparecer Ulises, se ve claramente que es la muchacha quien domina la situación (pp. 153-157). Finalmente, cuando se lleva a cabo el combate, Eréndira observa la lucha con una «impavidez criminal» (p. 161). De modo que no hay duda de que ella es la

autora intelectual de la muerte de la Abuela-Dragón, incluso la que arma el brazo de Ulises y lo incita a dar el golpe mortal.

Esta manera de actuar de la Cautiva no se ajusta a las variaciones tradicionales del tema arquetípico de «el combate contra el dragón», ni tampoco a las variantes del modelo de cuentos de hadas logrado por Vladimir Propp. La participación de Eréndira en la liberación de su propio ego es más importante que la de Ulises. Tampoco se puede soslayar el hecho de que «el combate contra el dragón» implica, en primer término, el personaje del Héroe, pues se trata precisamente de la lucha del adolescente masculino, según Jung, para liquidar el lado Terrible del arquetipo. En la narración de García Márquez, sin embargo, el conflicto se abre y se cierra en torno a Eréndira. Podría objetarse que la Doncella Cautiva es también el personaje principal en cierto cuento de hadas, por ejemplo el caso de Blanca Nieves. Pero en definitiva es el Héroe quien rompe el hechizo de la muerte y resucita a la Cautiva para unirse a ella. Es posible afirmar, pues, que el texto de García Márquez, si bien alude a situaciones arquetípicas tradicionales, rompe la cáscara mitológica para establecerse como un nuevo modelo en lo que respecta a la evolución del ego y el desarrollo de la conciencia individual de la mujer.

La manera de actuar de Eréndira no cae dentro del estilo femenino de escapar del Uroboros, según lo establecido por la psicología jungiana. Hay que recordar que, de acuerdo con Neumann, el paradigma de la evolución del ego femenino es la conocida historia de Eros y Psique, tomada del *Asno de oro,* de Apuleyo.[7] En mi opinión, sin embargo, la paciente, sufrida y humillante liberación de Psique, pudo alguna vez, en la cúspide del pensamiento patriarcal, constituir un modelo a seguir, pero ciertamente no en estos tiempos. La historia más reciente de la humanidad ha subvertido el arquetipo, si alguna vez lo hubo.

También podría argumentarse que hay semejanzas importantes entre la historia de Eréndira y la de la «resurrección de la doncella», en caso de ser ésta tipificada por el mito de Deméter y Core.[8] En efecto, hay un notable párrafo del texto que alude a la Madre en su manifestación de Deméter. La acción ocurre en el convento y Eréndira experimenta una suerte de epifanía:

Una mañana, cuando estaba aguando la cal en el balde, oyó una música de cuerdas que parecía una luz más diáfana en la luz del desierto. Cautivada por el milagro, se asomó a un salón

[7] *Ver Erich Neumann,* Amor and Psyche. The Psychic Development of the Feminine. A Commentary on the Tale by Apuleius, *traducido por Ralph Manheim (Princeton: Princeton/Bollingen, 1971).*

[8] *Las interpretaciones de C. Kerényi, Jung y Neumann varían con respecto al mito de Core. El prefacio de Kerenyi a su* Eleusis *(New York: Bollingen Series, 1967) recoge con detalles sus respectivas posiciones, ya no sólo en lo que se refiere al mito en cuestión, sino también a importantes conceptos como son «lo Arquetípico», «lo Femenino» y «lo Matriarcal», entre otros. Neumann ve en la resurrección de la Core fecundada el significado de que lo Femenino describe un círculo eterno y cerrado, pues Core se hace idéntica a Deméter, esto es, la Hija deviene en Madre, y así sucesivamente. La idea es de Jung, aunque éste dejó constancia de la insuficiencia de su interpretación, y remitió el problema a los etnólogos. Kerényi critica la posición de Jung con respecto a la existencia de una etapa matriarcal generalizada, y, sobre todo, el criterio de Neumann estableciendo una identidad entre Core y Deméter. En mi caso, que sólo he acudido al análisis arquetípico en busca de un modelo de retórica, empleo el criterio de Neumann. Lo hago no porque crea que se trata de la posición más fuerte, sino porque me proporciona la base formal para establecer un paralelo entre las causas y consecuencias de la liberación de Eréndira, y las contradicciones y especificidades de la literatura del Caribe y de Latinoamérica.*

inmenso y vacío de paredes desnudas y ventanas grandes por donde entraba a golpes y se quedaba estancada la claridad deslumbrante de junio, y en el centro del salón vio a una monja muy bella que no había visto antes, tocando un oratorio de Pascua en el clavicémbalo. Eréndira escuchó la música con el alma en un hilo, hasta que sonó la campana para comer. Después de almuerzo... se quedó sola, donde nadie pudiera oírla, y entonces habló por primera vez desde que entró en el convento.
—Soy feliz —dijo (pp. 127-128).

Esta dulce visión no puede ser otra que la imagen de la Madre en su aspecto de Deméter. Esto justificaría que, al final del texto, Eréndira corra hacia el desierto y no hacia otro sitio. El convento —la casa de la Madre— donde una vez fue feliz, se ofrece como el espacio ideal para el reencuentro madre/hija.

Ciertamente, el texto de García Márquez puede establecerse como paralelo al del mito Deméter-Core. Hades (la Abuela) habría raptado a Core (Eréndira) a su reino de las profundidades, donde ésta subsiste en su avatar de Perséfone. Ulises sería uno de los falsos héroes que perece en el intento de rescatarla, hasta que por último, a instancias de Deméter, Zeus ordena a Hades la liberación estacional de Core. Este mito, ligado al ciclo agrícola, concluye con la resurrección de Core en la primavera, asociada a la Flor. Por supuesto, se trata ya de una Core transformada de doncella en madre, y surge de las tinieblas llevando dentro de sí a Triptolemo, futuro rey de Eleusis e inventor del arado y del arte de cultivar la tierra. Pero, sobre todo, el mito enfatiza el significado del reencuentro de la hija con la madre en condiciones de igualdad; esto es, el misterio de la *heuresis*. [9] Entonces, es este deseo supremo de reencontrar a la Madre, que es a la vez reencontrarse a sí misma, lo que impulsa a Eréndira a escapar del mundo subterráneo.

No obstante, la figura del mito no se corresponde del todo con la del cuento. En éste no encontramos a Zeus ni tampoco a Hermes, su embajador ante Hades, y de nuevo es posible concluir que el texto de García Márquez, probablemente elaborado a partir de la interpretación jungiana de los mitos clásicos, los desborda con amplitud, o si se quiere, los subvierte para intentar erigirse en un nuevo mito de fundación. Este propósito es incuestionable, pues según lo visto el rasgo más notable del cuento es su voluntad de mitificarse, de hacerse pasar por mito, para lo cual se muestra investido de un lenguaje lleno de resonancias arquetípicas.

Esto, como se sabe, no es nada nuevo en la literatura de la América Latina y del Caribe, en realidad del Tercer Mundo. Al escribir en una lengua europea desde una patria interior que, incuestionablemente, no puede tomarse como una prolongación de Europa, el autor latinoamericano o caribeño experimenta un grado de represión que va mucho más allá de las restricciones que impone toda escritura. García Márquez, para poner un caso concreto, no sólo no posee en propiedad el lenguaje con que ha trabajado el cuento de Eréndira, sino que tampoco posee la historia de ese lenguaje, ya sea en su forma oral o escrita, y no lleva en sí la experiencia de la transformación del español como la lleva, sin embargo, el campesino más humilde de Castilla.

Si se tiene en cuenta que América fue inventada literariamente por Europa, aun an-

[9] *Neumann*, The Great Mother, *p. 319.*

tes de Colón, y reinventada continuamente por ella hasta nuestros días, es fácil ver que el autor latinoamericano o caribeño no sólo se siente parte de esa ficción, sino que sabe que, en buena medida, está sujeto a ella por las ataduras del lenguaje y de la tradición literaria. De manera que al escribir desde una ficción ajena, de acuerdo con las reglas de una invención ajena y, en última instancia, para un lector ajeno, García Márquez se ve precisado a inventar sus referentes —Macondo o Eréndira— al tiempo que se inventa a sí mismo en tanto autor. Pero esto es sólo parte del problema. García Márquez, en tanto autor caribeño, experimenta la necesidad de legitimarse en lo que siente verdaderamente *suyo* y no puede comunicar con el lenguaje del Otro; precisa afirmarse en una Madre cuya matriz, fragmentada y dispersa, se halla en continuo estado de fuga. Así, en la búsqueda de esta suerte de paraíso perdido donde intuye que se hallan las fuentes primigenias de lo Caribeño, García Márquez manipula el discurso literario de Occidente de «otra manera» que la del autor de Occidente; el resultado es también Macondo o Eréndira. De este modo, el texto caribeño se caracteriza por realizar dos tipos de *performance* en un solo *performance:* uno dentro, por y para el Otro; uno, dentro, por y para el Ser. Se trata, pues, de un *performance* múltiple, o si se quiere, polifónico; es, en realidad, el *performance* de Calibán, que es el mismo del carnaval: parodia/tragedia.

Volviendo al cuento de García Márquez, presumo que si éste ha buscado acercarse al lenguaje del mito clásico, lo ha hecho por las razones que he expuesto. Esto es, por una parte se vincula e imita la forma más prestigiosa de la tradición oral de Occidente, y por la otra la desborda, la exagera, la erosiona a partir del deseo de librarse de ella. Es significativo que en el nuevo mito de fundación que propone García Márquez se hayan podado los aspectos fálicos más notables que se observan en las versiones clásicas de «el combate contra el dragón» y «la resurrección de la doncella». En el primer caso ocurre la castración mutua del Dragón y del Héroe, y en el segundo se omiten los portavoces que habrían de representar a Zeus y a Hermes, dioses que participan decisivamente en la liberación de Core. Esto hace que eventualmente Eréndira tenga que parir al Niño Divino no dentro del espacio fundado por la Pareja Patriarcal, sino en medio del secreto de los Misterios de Eleusis, de honda raíz matriarcal. Por otra parte, tenemos que Zeus, el Patriarca Procreador por excelencia, representa también el Poder Político, el Gobierno, el Estado. Su exclusión en tanto dispensador de la libertad de Eréndira, según lo exige el mito clásico, es un atentado flagrante contra el principio fálico de autoridad. En lo que toca a Hermes, éste no puede verse solamente en calidad de «mensajero de los dioses», sino, como afirma Kerényi, también ha de verse en él al «dador del discurso» *(sermonis dator)* y, sobre todo, al «intérprete del Logos». [10] Además, como se sabe, en su tradición más antigua se le veneraba en forma de falo erecto. Su omisión, pues, es doblemente castrante.

Luego de todo esto, podría pensarse que la liberación de Eréndira constituye un acto revolucionario radical, una subversión total de la mitología clásica y, con ella, una ruptura absoluta con la tradición de Occidente. Y sin embargo no es así. La verdadera revolución traería por consecuencia una inversión del mito clásico; la Abuela sería la verda-

[10] *C. Kerényi,* op. cit., *p. 137.*

dera heroína, y la saga narraría su lucha épica y fatal contra los falsos héroes de otra raza; Eréndira sería la usurpadora que encubre su traición falsificando los hechos. Este punto de vista lo sostiene un importante sector de la crítica feminista, aunque sólo en lo que toca al dominio del hombre sobre la mujer. Por ejemplo, para Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, la verdadera heroína en «Blanca Nieves y los siete enanitos» es la Reina Hechicera, rol que le ha hecho desempeñar la sociedad patriarcal a la mujer desalienada, activa y segura de sí misma. [11]

Así las cosas, habría que concluir entonces que *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* es una narración dentro de los cánones de la tradición occidental, donde Eréndira puede leerse como una alegoría de la literatura caribeña o latinoamericana, puesto que expresa simbólicamente su paradoja y su especificidad. La liberación del control represivo de la fálica Abuela Europa, remite a dos órdenes referenciales; uno constituido por el despertar del ego y de la conciencia individual, lo cual hablaría de la madurez de nuestra literatura y de la conciencia de sí misma que ha tomado en años recientes; otro constituido por la resistencia al dominio del logocentrismo y falocentrismo europeos. Esta liberación es, sin embargo, paradójica. Al tomar Eréndira el chaleco de oro, está tomando para sí su «doble» de las profundidades, su pasada existencia de Cautiva, y en esto no difiere de Core. Recuérdese que en el mito ésta ha pactado irreversiblemente con Hades, y por lo tanto en los meses de invierno ha de retornar a la profundidad de la tierra, donde mora en su avatar de Perséfone. Así la libertad de Eréndira no es estable; oscila, como la de Core/Perséfone, entre la fuga y el cautiverio. El chaleco de oro es, si se quiere, su «increíble y triste *historia*»; su inseparable pasado que para bien y para mal la ha de acompañar siempre. Pienso que esta paradoja es semejante a la de nuestra literatura, en el sentido de que el chaleco de oro puede tomarse como la presencia indesplazable de Occidente. Tal presencia, a menudo encubierta por demagógicos discursos de cariz nacionalista, no sólo se manifiesta en nuestro lenguaje oral y escrito —por muy «acriollado» que éste sea—, sino también, como dije antes, en la aceptación de los cánones y técnicas que norman el discurso literario de Occidente. Por otro lado, Eréndira, en su carrera en pos de la visión de la Gran Madre, traza una línea de fuga paralela a la que describe la literatura del Caribe —también la latinoamericana— en la búsqueda de un espacio mítico; una suerte de Edad de Oro anterior a la Encomienda y a la Plantación, donde los factores en pugna han de reconciliarse en un momento ausente de violencias y de tensiones. Es en ese espacio mítico, en esa «zona sagrada», donde nuestra literatura pretende reconstituir y legitimar su fragmentada identidad. Es, en resumen, el mismo espacio mágico donde ha de nacer el Niño de Oro que lleva Eréndira.

[11] *Ver Sandra M. Gilbert, Susan Gubar,* The Madwoman in the Attic *(New Haven: Yale University Press, 1979).*
Un intento semejante de inversión puede verse en el poema dramático de Julio Cortázar titulado Los reyes. *Aquí el verdadero héroe resulta ser Minotauro, mientras que Teseo es representado como un hombre mediocre, codicioso y cruel. En esta pieza, inclinada también hacia lo arquetípico, la subversión del mito clásico es quizá más radical que la que propone el cuento de García Márquez. No obstante, el nuevo mito que construye Cortázar no puede tomarse como una ruptura total con relación a Occidente; es más bien el resultado de una manipulación de las tradiciones europeas, las cuales siguen vigentes en el espacio mítico de la Fundación.*

Finalmente, me gustaría aventurarme a comentar por qué el mito de Eréndira nos lleva de la mano a la problemática de la literatura caribeña.

II

El lector acucioso de García Márquez sabe muy bien que Eréndira es para éste lo que suele llamarse una «obsesión». En su cuento «El mar del tiempo perdido» (1961) aparece, en un miserable pueblo de la costa, un personaje llamado Herbert, evidentemente un anglosajón, que llega para resolver los problemas de la gente del lugar. Hay una prostituta anónima que precisa quinientos pesos...

—¿A cómo estás? —le preguntó el señor Herbert.
—A cinco.
—Imagínate —dijo el señor Herbert—. Son cien hombres.
—No importa —dijo ella—. Si consigo toda esa plata junta, éstos serán los últimos cien hombres de mi vida.
La examinó. Era muy joven, de huesos frágiles, pero sus ojos expresaban una decisión simple.
—Está bien —dijo el señor Herbert—. Vete para el cuarto, que allá te los voy mandando, cada uno con sus cinco pesos. [...]
Tobías también entró. La muchacha lo conocía y se sorprendió de verlo en su cuarto.
—¿Tú también?
—Me dijeron que entrata —dijo Tobías—. Me dieron cinco pesos y me dijeron: no te demores.
Ella quitó de la cama la sábana empapada y le pidió a Tobías que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon el colchón, y el sudor salía del otro lado. Tobías hizo las cosas de cualquier modo. Antes de salir puso los cinco pesos en el montón de billetes que iba creciendo junto a la mesa.
—Manda toda la gente que puedas —le recomendó el señor Herbert—, a ver si salimos de esto antes del mediodía.
La muchacha entreabrió la puerta y pidió una cerveza helada. Había varios hombres esperando.
—¿Cuántos faltan? —preguntó.
—Sesenta y tres —contestó el señor Herbert. [12]

En *Cien años de soledad* (1967) se encuentra el siguiente pasaje:

Aureliano echó una moneda en la alcancía que la matrona tenía en las piernas y entró en el cuarto sin saber para qué. La mulata adolescente, con sus teticas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de Aureliano, esa noche, sesenta y tres hombres habían pasado por el cuarto [...] La muchacha quitó la sábana empapada y le pidió a Aureliano que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon la estera, y el sudor salía del otro lado [...] Cuando la muchacha acabó de arreglar la cama y le ordenó que se desvistiera, él le hizo una explicación atolondrada: «Me hicieron entrar. Me dijeron que echara veinte centavos en la alcancía y que no me demorara.» [...] «Echaré otros veinte centavos», dijo con voz desolada. La muchacha se lo agradeció en silencio. Tenía la espalda en carne viva. Tenía el pellejo pegado a las costillas y la respiración alterada por un agotamiento insondable. Dos años antes, muy lejos de allí, se había quedado dormida sin apagar la vela y había despertado cercada por el fuego. La casa donde vivía con la abuela que la había criado quedó reducida a cenizas. Desde entonces la abuela la llevaba de pueblo en pueblo, acostándola por veinte centavos, para pagarse el valor de la casa incendiada. Según los cálculos de la muchacha, todavía le faltaban unos diez años de setenta hombres por noche, porque tenía que pagar además los gastos de viaje y alimentación de ambas y el sueldo de los indios que cargaban el mecedor. Cuando la matrona tocó la puerta por segunda vez, Aureliano salió del cuarto

[12] *Gabriel García Márquez,* Todos los cuentos *(Barcelona: Plaza & Janés, 1975), pp. 232-233.*

sin haber hecho nada, aturdido por el deseo de llorar [...] Al amanecer, extenuado por el insomnio y la fiebre, tomó la serena decisión de casarse con ella para liberarla del despotismo de la abuela [...] Pero a las diez de la mañana, cuando llegó a la tienda de Catarino, la muchacha se había ido del pueblo. [13]

En *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira...* se vuelve a leer este reiterado pasaje de la muchacha prostituta, el joven y el trajín de la estera y la sábana usada:

Ulises se asomó de nuevo. Eréndira lo contempló con una sonrisa traviesa y hasta un poco cariñosa, y quitó de la estera la sábana usada.
—Ven —le dijo—. Ayúdame a cambiar la sábana.
Entonces Ulises salió de detrás de la cama y cogió la sábana por un extremo. Como era una sábana mucho más grande que la estera se necesitaban varios tiempos para doblarla (p. 117).

Al ver cruzarse intertextualmente las referencias a esta joven prostituta en medio de claras constantes, como son su carácter ambulatorio, la larga fila de hombres que esperan a la puerta, etc., uno no puede menos que pensar que alguna vez García Márquez *vivió* la presencia de Eréndira. Esta hipótesis adquiere visos de realidad si se tiene en cuenta que en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira...* hay un amplio fragmento donde desaparece la palabra omnisciente del narrador y se instala de modo autoritario, la propia voz de García Márquez, quien nos cuenta directamente cómo, cuándo y dónde conoció a Eréndira y a su abuela, y de paso nos ofrece los antecedentes históricos de su relato:

Las conocí por esa época, que fue la de más grande esplendor, aunque no había de escudriñar los pormenores de su vida sino muchos años después, cuando Rafael Escalona reveló en una canción el desenlace terrible del drama y me pareció que era bueno para contarlo. Yo andaba vendiendo enciclopedias y libros de medicina por la provincia de Riohacha. Alvaro Cepeda Zamudio, que andaba también por esos rumbos vendiendo máquinas de cerveza helada, me llevó en su camioneta por los pueblos del desierto con la intención de hablarme de no sé qué cosa y [...] atravesamos el desierto entero y llegamos hasta la frontera. Allí estaba la carpa del amor errante, bajo los lienzos de letreros colgados: *Eréndira es mejor. Vaya y vuelva Eréndira lo espera. Esto no es vida sin Eréndira* (p. 145).

Por supuesto, no es posible tomar este texto —ni ningún otro— como una representación fiel de la realidad. Lo que interesa aquí es la súbita ruptura de la diégesis del relato, mediante la cual el «autor» desplaza al «narrador» y nos propone la autenticidad de Eréndira y del «desenlace terrible del drama»; esto es, el «autor» se erige en «testigo» para dar fe de la legitimidad de su narración. Este pasaje constituye, sin duda, una *marca* de importancia en el texto; una transgresión a su supuesta tersura y uniformidad, tanto más cuanto que se propone revelar los secretos de su génesis: un suceso de sangre, la letra de una canción, un viaje al desierto de la Goajira, un conocimiento («Las conocí por esa época»), una investigación («no había de escudriñar los pormenores de su vida sino muchos años después»), una elección («me pareció que era bueno para contarlo»). Y claro, como ya vimos, la adopción de la forma «cuento de hadas» para expresar la transformación de un mito helénico en un mito caribeño. Pero, ¿por qué el triángulo Eréndira/Abuela/Ulises resultaba propio para mitificar nuestra literatura?

En primer lugar, hay que convenir en que éste nos remite al triángulo Caribe/Occi-

[13] *Gabriel García Márquez,* Cien años de soledad *(Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967), pp. 51-52.*

dente/Autor; esto es, especificidades de lo Caribeño/discurso literario de Occidente/situación paradójica del Autor. Desarrollaré brevemente cada uno de estos términos.

Pecaríamos de restrictivos si tomáramos el signo de Eréndira como un vehículo que sólo nos refiere a una «mulata adolescente» con «teticas de perra» que se prostituye abundantemente para pagar una deuda. Eréndira es eso y mucho más. Es, sobre todo, un ser social. Quiero significar con esto que Eréndira se inscribe dentro de un tipo de sociedad caribeña , y es por esa razón que puede ser leída en tanto representación de lo Caribeño. Aquí resulta ilustrativo citar las palabras de García Márquez que aluden a su encuentro con la joven prostitura:

> La fila interminable y ondulante, compuesta por hombres de razas y condiciones diversas, parecía una serpiente de vértebras humanas que dormitaba a través de solares y plazas, por entre bazares abigarrados y mercados ruidosos, y se salía de las calles de aquella ciudad fragorosa de traficantes de paso. Cada calle era un garito público, cada casa una cantina, cada puerta un refugio de prófugos. Las numerosas música indescifrables y los pregones gritados formaban un solo estruendo de pánico en el calor alucinante. Entre la muchedumbre de apátridas y vividores estaba Blacamán, el bueno, trepado en una mesa, pidiendo una culebra de verdad para probar en carne propia un antídoto de su invención.
>
> Estaba la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres; que por cincuenta centavos se dejaba tocar para que vieran que no había engaño y contestaba las preguntas que quisieran hacerle sobre su desventura [...] Mujeres venidas de los cuatro cuadrantes de la rosa náutica bostezaban de tedio [...] De pronto, una de ellas se levantó, y fue a una galería de trinitarias que daba sobre la calle. Por allí pasaba la fila de los pretendientes de Eréndira.
>
> —A ver —les gritó la mujer—. ¿Qué tiene ésa que no tenemos nosotras? (pp. 145-146).

Eréndira es, pues parte de una suerte de *troupe* a la que también pertenecen Blacamán, la Mujer Araña, las envidiosas prostitutas y la sarta de músicos, vendedores, buscavidas, jugadores, etc., que suelen organizarse espontáneamente en los sitios de alto tráfico de la región del Caribe. Se dirá que este tipo de mercado o feria se originó en Occidente, y es cierto. Sólo que es en el Caribe donde alcanza su significación mayor. Piénsese por un momento en las vieja ciudades caribeñas, surgidas precisamente gracias al comercio; piénsese, por ejemplo, en Cartagena o en La Habana, donde concurrían periódicamente los galeones de la Flota, y desembarcaban millares de marineros y pasajeros, hambrientos y sedientos, ávidos de sexo, música, juego, diversiones y camorra. Fue en estas ciudades donde surgió la síntesis maravillosa del tambor africano y la guitarra europea; fue de ellas de donde Europa importó la *chacona* y la *zarabanda,* cuyos provocativos pasos, meneos y contorsiones suscitaron la censura de las pragmáticas reales. El monumento habanero más antiguo que se conserva no es una cruz; tampoco su leyenda es edificante. Consiste en una piedra labrada que dice en latín: «Aquí murió doña María Cepero, herida casualmente por un tiro de arcabuz en el año 1557». Esta notable piedra es un testimonio de la época de fundación del discurso caribeño, y como tal, su lectura ya es necesariamente doble: por un lado los nobles caracteres del latín, su ejemplar severidad y simplicidad; del otro la «escritura» caribeña, relatando en un lenguaje que *dialoga* un suceso de sangre originado por el azar. El texto mueve a risa —una dama, una «doña» pudiente, una matrona, descalabrada por un arcabuzazo tal vez dirigido al aire, o a un delincuente, incluso quizá a ella misma—, pero también la paradoja porta un significado trágico. Puede tomarse como una parodia, y por lo

tanto, en el fondo, como una reafirmación de la Ley (Occidente); pero también comunica una transgresión a la Ley; es, al mismo tiempo, las máscaras de la comedia y de la tragedia. [14]

Los carteles y las guías de turismos se empeñan en mostrar lo Caribeño de manera parcial; esto es, muestran únicamente los elementos paródicos que hay en su sustancia constitutiva. No hablan, sin embargo, de sus componentes trágicos y transgresores. No hablan del «vicio» (uso el término en el sentido revolucionario o excesivo que puede investir al deseo), o si se quiere de la sobrecarga de libido que caracteriza al signo caribeño como «cuerpo». Quiero expresar con esto que la sociedad caribeña es más un conglomerado de «cuerpos» que de «almas», y por lo tanto las transgresiones a la Ley Moral de Occidente son de orden sexual y físico. En el cuento de García Márquez es el personaje de la Abuela quien representa la Ley. Esto se comprende enseguida si se tiene en cuenta que la Abuela le prohibe a Eréndira recibir placer, puesto que su prostitución es un «trabajo» que tiene por objeto pagar una deuda. El placer sexual resulta así una prohibición y, consecuentemente, su transgresión implica un acto de liberación. De ahí que la fuga de Eréndira comience en el mismo momento en que se entrega a Ulises por placer, sin reclamar dinero por el uso de su cuerpo.

Eréndira, al igual que los otros miembros de la *troupe* o *comparsa* carnavalesca de la cual es la primera estrella, pertenece de lleno al discurso de lo Caribeño. Su condición de mulata debe tornarse en un sentido racial, social y cultural. En su magro y sano cuerpo se producen las conexiones de los códigos del Caribe, cuya red es, sin duda, una de las más densas y abigarradas que ha visto el mundo. Pero limitar lo caribeño sólo al *performance* de Eréndira, Blacamán, la Mujer Araña y al del resto de la *troupe*, sería un error de apreciación. La noción de lo Caribeño involucra siempre a un público, a un espectador activo, a un participante; esto es, precisa de un polo constituido por «lectores» o «soñadores» sin cuyo *performance* no habría nada que hacer. En el cuento son los «hombres de razas y condiciones diversas» cuya fila se retuerce por las calles de la ciudad como «una serpiente de vértebras humanas». Ellos también son *performers*

[14] *Bebiendo en la misma fuente que Bajtín, Julia Kristeva ve dos grandes tipos de novelas: una heroica y monológica, y otra polifónica. [Véase Julia Kristeva,* Semiótica *(Caracas: Editorial Fundamentos, 1978)]. Esta última es el resultado de una «absorción del carnaval», mientras que la novela monológica se deriva de un «sofocamiento» de la estructura literaria propia de la novela polifónica, que a causa de su* dialoguismc *Bajtín llamara la «menipea». De acuerdo con Bajtín y con Kristeva, su comentadora, pienso que en efecto, en el Caribe puede hacerse una novela cuyo* monologismo *es la consecuencia de la asimilación de un discurso épico, constituyendo así una subordinación del código al número uno, a Dios: sería una novela teológica, «realista» y dogmática, en contraposición a la «menipea», cuya lógica es anti-racionalista y obedece a una pluralidad de voces e intereses. No obstante, la polifonía de los códigos caribeños es tan densa y tan evidente, que la novela monológica que se escribe en el área siempre aparece infiltrada por numerosas intertextualidades de la novela dialógica o «menipea». Pienso, por ejemplo, en una novela del cubano Manuel Cofiño López, cuyo discurso intenta remedar el discurso heroico de la novela «realista-socialista» soviética, sin conseguirlo del todo. Al narrar el «paganismo» político y cultural que debe ser aniquilado por el héroe monológico de la novela, no tiene otra alternativa que caracterizarlo extensamente, y al hacerlo, se producen rupturas en la coherencia del discurso dogmático que sirvió de modelo al texto. [Véase Manuel Cofiño López,* La última mujer y el próximo combate *(La Habana: Casa de las Américas, 1970)]. Pero en realidad este tipo de novela seudomonológica es infrecuente en el Caribe. Si se pasa revista a las novelas contemporáneas más importantes que se han producido en el área, se constatará que no hay siquiera una que no sea polifónica. Esta característica no sólo establece una diferencia con respecto a la novela realista/naturalista europea, sino incluso con la novela criollista/indigenista, propia de ciertas regiones de Centroamérica y Sudamérica.*

y, en rigor, parte de la *troupe* o *comparsa;* su presencia es indispensable para esta suerte de carnaval.

Entre estos hombres está Ulises, y también el Autor. El primero de ellos se tiende sobre Eréndira, se inscribe dentro de ella, la «conoce» y la fecunda, pero no la logra conquistar del todo; el Autor se tiende sobre los códigos del Caribe, se inscribe dentro de ellos, los «lee» y los tranforma, pero no logra escribirlos del todo. Se trata de códigos en fuga, como Eréndira; sus significantes se pierden en lo más intrincado de Europa, Africa, Asia y América. Un autor europeo, digamos Flaubert, puede llegar a pensar que su novela es un modelo para otras; o bien, como Joyce, puede creer que es un prototipo único, puesto que en realidad no hay modelos consagrados. El autor caribeño, al contrario, suele pensar que su novela se ha quedado corta, que ha quedado mucha tela por donde cortar, o mejor demasiados hilos sueltos, hilachas, que alguien tiene que tejer para que puedan ser cortadas por la escritura. El autor caribeño siempre está en déficit porque el lenguaje y la tradición literaria de Occidente lo convierten en un Héroe a medias, y el contexto que lo rodea no es heroico sino circular y carnavalesco, entendiendo por esto último un escenario donde coexisten la Ley y la Transgresión, la Prohibición y el Cuerpo; en fin, la Parodia y la Tragedia. Pero, sobre todo, el autor caribeño sabe que esta paradoja, de la cual es juez y parte, siempre se le escapa; es «el castillo de encantamientos» que se le esfumaba a Carpentier, quien se reconoce como «transeúnte de nebulosas»; [15] es «la ciudad de los espejos (o los espejismos)», [16] que desaparece de la memoria en el instante en que García Márquez acabara de descifrarla; es, en resumen, Eréndira: la Bella Durmiente de quien somos apenas el sueño.

Antonio Benítez Rojo

[15] *Alejo Carpentier,* El arpa y la sombra *(La Habana: Letras Cubanas, 1979), p. 129.*

[16] *García Márquez,* Cien años de soledad, *p. 351.*